Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (19), 2022.

Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2=411.2)
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132
https://elibrary.ru/FAXBZM



© 2022. Эниса Успенская
Университет художеств, Белград, Сербия

Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях

© 2022. Enisa Uspenskaya
University of Arts, Belgrade, Serbia

Actualization of the Epilogue of the Novel *Crime and Punishment* in Cinematic Transformations

Информация об авторе: Эниса Успенская, доктор филологических наук, профессор факультета драматических искусств, Университет художеств, бульвар Уметности, д. 20, 10070 г. Белград, Сербия.
E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Аннотация: В статье идёт речь о трансформациях «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, с акцентом на актуализацию эпилога романа в мировом киноискусстве, с начала XX до начала XXI века. В работе рассмотрены кинокартины, имеющие значительную важность для духа времени своей эпохи, которые, в то же время, и наиболее активно участвовали в создании культурного феномена — трансмедиального раскольниковского метатекста.

Анализом выявлен диалогизм авторов фильмов по отношению к эпилогу, заключающему в себе «первоначальную мысль» романа. Говорится о нескольких вариантах экранных интерпретаций эпилога «Преступления и наказания». В первом случае автор развивает мысль Достоевского: герой перестаёт мыслить в категориях «право имеющих» и «вседозволенности» и переходит к новому мировоззрению («Раскольников» Роберта Вине, одноимённые с романом фильмы Йозефа фон Штенберга и Жоржа Лампена, «Карманник» Робера Брессона).

Во втором случае герой остаётся уверен в своей идее и правоте собственных убеждений, однако идёт на явку с повинной («Преступления и наказания» Льва Кулиджанова и Аки Каурисмяки). В третьем случае герой остаётся привержен своим принципам, но его постигает рука закона («Верёвка» Альфреда Хичкока, «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара). Есть и четвёртый вариант, когда герой не сдаётся полиции, не признаётся в преступлении и продолжает жить как раньше («Тихие страницы» Александра Сокурова и «Матч-пойнт» Вуди Аллена). Пятый вариант подразумевает, что герой даже не скрывается от закона и продолжает быть частью существующей общественной системы («Таксист» Мартина Скорцезе, «Нина» Хейтора Далия).

Ключевые слова: Достоевский, «Преступление и наказание», эпилог, трансформация, актуализация, трансмедиальность, киноискусство, раскольниковский метатекст, диалогизм.

Для цитирования: *Успенская Э.М.* Актуализация эпилога романа «Преступление и наказание» в кинематографических трансформациях // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 101–132. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132

Information about the author: Enisa Uspenskaya, DSc in Philology, Professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Arts, Boulevard Umetnosti 20, 10070 Belgrade, Serbia.

E-mail: enisa.uspenski@gmail.com

Abstract: The article deals with the transformations of Dostoevsky's *Crime and Punishment*, with an emphasis on the actualization of the epilogue of the novel in the cinema, from the beginning of the 20th to the beginning of the 21st century. The research focuses on films that are of significant importance for the 'spirit of the time' of their era, and, at the same time, that most actively participated in the creation of the cultural phenomenon of Raskolnikov's *transmedial metatext.*

The analysis reveals the dialogism of film authors in reference to the epilogue, which, in the researcher's opinion, contains the 'original message' of the novel. Several variants of screen interpretations of the epilogue of *Crime and Punishment* are here analyzed. A first option is when the author develops Dostoevsky's ideas, so the hero abandons the idea of 'having right' and 'permissiveness' and evolutes to a new worldview (*Raskolnikov* by Robert Wiene, *Crime and Punishment* by Joseph von Stenberg and Georges Lampen, *Pickpocket* by Robert Bresson). A second option is when the hero remains fixed on his idea and the correctness of his own convictions, however he goes to surrender (*Crime and Punishment* by Lev Kulidzhanov and Aki Kaurismyaki). A third option means that the hero insists on his ideological platform, but the authorities punish him (Alfred Hitchcock's *Rope*, Jean-Luc Godard's *Breathless*). A fourth option is when the hero does not surrender to the police, does not confess the crime, and continues to live in his usual way (*Silent Pages* by Alexander Sokurov and *Match Point* by Woody Allen). A fifth option means that the hero does not hide from the law and continues to be a part of the existing social system (*Taxi Driver* by Martin Scorsese, *Nina* by Heitor Dhalia).

Keywords: Dostoevsky, *Crime and Punishment*, epilogue, transformation, actualization, transmediality, cinematography, Raskolnikov's metatext, dialogism.

For citation: Uspenskaya, E.M. "Actualization of the Epilogue of the Novel *Crime and Punishment* in Cinematic Transformations." *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, no. 3 (19), 2022, pp. 101–132. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-101-132

Трансформация и актуализация

В связи с проблемой трансформации[1] литературного произведения в кинематографическое напрашивается вопрос об оригинальности нового произведения и его зависимости от исходного оригинала. В киноведческой и литературоведческой литературе обыкновенно говорится о двух типах трансформации: *экранизации* (учитывающей/сохраняющей оригинальный сюжет) и *адаптации* (изменяющей сюжет первоисточника). Эстетический уровень кино-адаптации/экранизации исследователями часто оценивается исходя из степени её приближения или отдаления от сюжета романа.

В этом исследовании мы будем придерживаться известного и часто цитируемого высказывания Достоевского в ответном письме В.Д. Оболенской: «одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме», и лучше «как можно более» переделать и изменить роман, «сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или взяв первоначальную мысль» совершенно изменить «сюжет» [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 225].

Исходя из этого мы будем *адаптацией* «Преступления и наказания» считать кинокартины, в которых не узнаём сюжет романа, но можем говорить о сохранении его «первоначальной мысли».

Такими являются, например, фильмы «Верёвка» Альфреда Хичкока, «На последнем дыхании» Жан-Люка Годара, «Таксист» Мартина Скорсезе. Ближе к сюжету романа окажутся другие фильмы: «Карманник» Робера Брессона; «Матч Поинт» Вуди Алена; «Нина» Эйтора Далии; «Тихие страницы» Александра Сокурова.

Большую степень сюжетных совпадений обнаруживаем в фильме Роберта Вине «Раскольников», а также в одноимённых

[1] «Под трансформацией, в самом общем смысле понимается соотношение (или установление соотношений) двух или нескольких семиотических объектов» [Greimas, Courtés, 1979, p. 240]. Здесь и далее перевод инстранных источников мой. — *Э.У.*

с романом экранизациях Йозефа фон Штенберга, Жоржа Лампена, Льва Кулиджанова и Аки Каурисмяки.

В отличие от трансформации, которая неминуема при любых переводах или переложениях литературного текста на язык кино (или любой другой язык), актуализация[2] не является обязательной. Она зависит, в первую очередь, от авторской позиции постановщиков фильма, их мировоззрений, прочтений романа в синхронном или диахронном времени, согласованности/несогласованности с запросами «духа времени» [Goldman, 1980].

В течение XX века в философской литературе, критике и литературоведении роман «Преступление и наказание» трактовался по-разному. Но во всех интерпретациях главной является проблема эпилога романа, который должен дать ответ на вопрос, был ли прав Раскольников, приняв решение убить зловредную, на его взгляд, процентщицу, и отрекся ли он от своей идеи. На этот вопрос авторы фильмов дают разные ответы, находящиеся на двухполюсной амплитуде: от христианского миропонимания до другого, нехристианского и даже богоотрицающего.

В своей позиции автор исходит из христианского принципа: перед Богом все равны. Поэтому, во-первых, ни один человек не имеет права убить другого; во-вторых, у согрешившего есть право на покаяние. Согласно трактовке Евангелия самим Достоевским, «все Христы» [Касаткина, 2015, с. 9], и у каждого отдельного человека есть шанс перестроить себя по образу Христа для жизни живой и вечной — жизни, начинающейся не там, где-нибудь за пределами материального мира, а именно здесь, на Земле, сразу по обретении Христовой любви.

С другой стороны, «нехристианский» ответ, часто примыкающий к гностицизму (которому, по некоторым мотивам, близки идеи Раскольникова), «предполагает иерархию человеческих существ, погруженных в «невежество», «неведение» и имеющих «познание» [Йоанс, 1998, с. 179]. Право на рай, имеют только свыше избранные. Так как материальный мир, созданный Демиургом, пребывает во зле и его нельзя спасти, избранный, т.е. обладающий знанием, освобождается от подчинения миру — в том числе его социальным и нравственным законам.

[2] Актуализация — «Операция, состоящая в адаптации к современности старого текста с учетом новых условий, вкуса публики и изменений фабулы, продиктованная эволюцией общества» [Pavis, 1996, p. 11].

На основании приблизительно стодвадцатилетней истории кинематографических постановок «Преступления и наказания» можно говорить о сложившемся раскольниковском трансмедиальном метатексте. Однако не все работы, отсылающие к сюжету романа, можно назвать «раскольниковскими». Чтобы это название оправдать, произведения должны содержать несколько необходимых компонентов.

Трансмедиальный раскольниковский метатекст

Основной чертой трансмедиального раскольниковского метатекста является двойственная природа его протагониста. Перед нами индивидуалист, одержимый материалистской идеей безбожной и безнаказанной вседозволенности. В то же время этот протагонист — подсознательный христианин, сострадающий, сочувствующий защитник униженных и оскорблённых. Дуализм Раскольникова проявляется и в том, что он норовит быть оригинальным, неповторимым, хотя он и типичный герой своего времени. Раскольников — не обыкновенный убийца: он совершил преступление не потому, что «голоден был» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 318], а потому, что принадлежит к «право имеющим».

Однако такая оригинальность вырождается в банальность: пусть он не один из многих, однако же он, как и многие (например Лужин и Лебезятников), становится одним «из того бесчисленного и разноличного легиона пошляков, <…> которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас опошлить её» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 279].

Для Раскольникова и шестидесятников XIX века ходячими идеями были наполеонизм и фурьеризм; однако место этих идей могут занять любые другие (допустим, ницшеанство или экзистенциализм), которыми вооружаются экранные последователи героя Достоевского.

Парадокс личности Раскольникова заключается в том, что совершая, как ему кажется, оригинальные поступки, он становится тривиальным; и наоборот, когда делает то, что ему кажется мелким, он возвышается до божественного создания. Последнее является результатом внезапного проявления его второй, им самым отрицаемой натуры: вместо запрограммированного безучастия к «твари» он проявляет сочувствие и следует христианскому постулату «люби ближнего как самого себя».

Однако, если рассмотреть такое поведение Раскольникова сквозь призму христианско-гностической мифологии, то можно провести параллели между его фигурой и образом Георгия Победоносца.

Напомним, что в одной из версий этого мифа Георгий копьем пробивает не дракона, а женщину, символизирующую мировое зло [Седмица. RU, 2021] Старуха в романе является олицетворением власти того «красного зверя» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 25], у которого в рабстве находятся окружающие Раскольникова женщины: сестра героя Дуня и его мать Пульхерия Александровна, а также Сонечка Мармеладова, Катерина Ивановна и её дочери, равно как случайно встреченная девушка и другие безымянные героини романа.

Для раскольниковского кинотекста принципиальна роль Сони Мармеладовой. Она, Соня, отвечает за важную для автора полифонию; благодаря ей звучит другой голос, возражающий Раскольникову. Только с ней вместе, не порицая партнёршу и не отрекаясь от неё, Раскольников может вернуться к жизни. Раскольников, придя к Соне-Софии, преклонившись перед ней, снова в символическом смысле обретает Веру, Надежду и Любовь (так как святая София — их мать). В эпилоге романа Соня и Раскольников соединяются в позе, творящей «словесную икону» [Касаткина, 2004, с. 280–297] Богоматери с Христом:

«Но теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на неё, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю <...> Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к её ногам. Он плакал и обнимал ей колени. <...> В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для неё уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит её и что настала же наконец эта минута» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421].

Этот пассаж в самом конце «Преступления и наказания» позволяет ретроспективно переосмыслить весь предыдущий романный текст.

Но, с другой стороны, Сонечка Мармеладова — блудница, и этот факт не укладывается в канонический христианский нарратив. Некоторые исследователи в этом образе видят гностическую Софию-Премудрость, родившую в грехе материальный

мир[3]. Данное обстоятельство хотя и усложняет образ Сонечки Мармеладовой, однако становится вдохновителем кинематографических трансформаций и актуализаций.

В фильмах варьируются такие черты Сони, как безвыходность положения героини, её беззащитность и жертвенность, — но и непоколебимость её убеждений, контроль поступков Раскольникова и доминирование над ним.

Кинематографический Раскольников, как и его прототип в романе, разрывается между двумя крайностями: от греха гордыни к благодати милосердия-сострадания и обратно. Взаимодействие Сони и Раскольникова в фильмах показано многообразно: начиная от разлуки и отречения Раскольникова от Сони (равно и Сони от Раскольникова), через намеки на совместное будущее героев — и заканчивая катарсическим торжеством их неразлучного соединения. Постановщики выбирают место действия, обстановку и мизансцены их последней встречи соответственно с сюжетом 8 главы VI части или с эпилогом романа.

Нам известно, какими литературными средствами ситуация Раскольникова изображена в романе: прямой речью в диалогах и внутренними монологами, описаниями внешнего поведения и поведения во сне, портрета, жестов, окружающего предметного мира, деталей интерьера и пейзажа.

В киноискусстве идут в ход другие средства: это не только речь, но и прочие аудио-визуальные элементы киноязыка. Режиссёры пользуются оперативной техникой, монтажными фигурами, круп-

[3] А.Л. Бем в статье «“Фауст” в творчестве Достоевского», доказывает гипотезу о сближении образа Сони с Мефистофелем: «Пары: Фауст — Мефистофель, Раскольников — Соня оказываются между собой творчески сязанными. Что это не только теоретический домысел, но что в творческом сознании Достоевского мелькала эта взаимосвязанность, видно из одного весьма показательного места романа. В сцене смерти Мермеладова, когда он внезапно увидел Соню в ее необычайном наряде “в шляпке с ярким огненного цвета пером”, он заговорил вдруг словами Гретхен из “Фауста”». А.Л. Бем, считает, что «эта сцена невольно вызывает в памяти появление Мефистофеля в тюрьме и испуг Гретхен». И если, по словам исследователя, «вспомнить, что образ Сони контрастен Мефистофелю, тогда это неожиданное сближение найдет свое оправдание». Автор статьи настаивает на нем «только в силу того, что “огненное перо” на шляпке Сони имеет символический смысл, и это Достоевский подчеркивает и тем, что заставляет им бредить Раскольникова». Дальше, доказывая свою гипотезу, А.Л. Бем утверждает, что «явление Мефистофеля в блеске и сиянии прочно врезалось в память Достоевского», рекомендуя читателям вспомнить, что «по словам Черта из “Братьев Карамазовых” его собрат явился Фаусту “в красном сиянии”, гремя и блистая с “опаленными крыльями”». Исследователь считает, что «это представление связано с воспоминанием о появлении Мефистофеля перед Фаустом. Образ же “огненного пера” в таком случае восходит к второму явлению Мефистофеля, в котором он сам дает описание своего наряда: “<...> С пером на шляпе, с длинной шпагой / Чем я не бравый молодец”» [Бем, 1938, с. 113–115].

ными планами, различными ракурсами, реквизитами интерьера и экстерьера, музыкой, освещением и так далее.

«Раскольников», 1924

Значительную роль в реализации замысла постановщиков, режиссёра, кинооператора, актёров играют крупные планы. Актёр своей мимикой может выразить как всю ключевую идею романа, так и определённый аспект её трактовки. В гриме и выражениях лица Георгия Хмары, актёра МХАТа, сыгравшего в немом фильме Роберта Вине «Раскольников», преобладают ноты отчаяния, недоумения и сомнения. Это на протяжении всего фильма ставит под сомнение идею Раскольникова и оправдывает недвусмысленное отречение от неё в конце фильма.

Путь к покаянию Раскольникову показывает Соня: она читает ему из Евангелия притчу о воскресшем Лазаре, вешает крест на шею, заставляет целовать землю и публично признаваться в убийстве. В отличие от эпилога романа, действие которого разворачивается в остроге, картина Вине заканчивается в полицейской конторе, точно по сценарию 8 главы VI части романа. Раскольников входит в контору, до последнего момента не зная, сознаваться ему или нет. Однако услышав, что единственный, кто мог донести на него (Свидригайлов), покончил с собой, Раскольников выходит из полицейской конторы и тут, как и у Достоевского, встречается с Соней:

«Тут на дворе, недалеко от выхода, стояла бледная, вся помертвевшая, Соня и дико, дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице её, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его устах. Он постоял, усмехнулся и поворотил наверх, опять в контору» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.409].

Роберт Вине дословно воспроизвел текст Достоевского, воплотив встречу Сони и Раскольникова (у входа в полицейскую контору) в канонических кадрах, которые потом обыграются во многих других киноадаптациях «Преступления и наказания».

Однако весь смысл эпилога, указывающий на преображение героя, заключён в последнем кадре, где крупным планом показано лицо Раскольникова. Актёр удачно меняет выражения лица: то он в отчаянии страдает, то мягко улыбается, пока его взор медленно поднимается к небу. С мимикой актёра согласуется освещение кадра, движущееся снизу вверх и становящееся интенсивнее вплоть до

полного сияния лица Раскольникова. Эта картина дополняется третьим компонентом: жестом, окончательно выявляющим символику воскресения — актёр крестится.

Техника актёрской игры, продемонстрированная в картине «Раскольников», совпадает с эстетикой экспрессионизма, у истоков которой — и этот фильм Роберта Вине. Однако идейную основу фильма следует искать не только в адекватной интерпретации «Преступления и наказания», но и в восприятии Достоевского в среде первой, послеоктябрьской волны русской эмиграции.

К этой волне принадлежала часть мхатовского ансамбля, сыгравшая не только в экранной, но и в театральной версии «Преступления и наказания». В отличие от Советской России, где в первые послереволюционные годы тексты Достоевского были подвергнуты остракизму, в эмиграции этот автор стал кумиром: одним из главных носителей «русской идеи», которую следовало отстаивать всеми средствами, в том числе и художественными.

Неудивительно, что эпилог романа именно в эмигрантском фильме «Раскольников» приобретает мощный пафос. Этим пафосом актуализируется христианский смысл, подающий надежду на «воскрешение» русской интеллигенции, которая считалась ответственной за случившуюся историческую катастрофу.

«Преступление и наказание», 1935

Немецкая картина «Раскольников» получила широкий резонанс в мировом киноискусстве и так или иначе отразилась на последующих киноадаптациях «Преступления и наказания». Так, в звуковой экранизации Йозефа фон Штернберга встречаются некоторые отсылки к немому фильму Роберта Вине, хотя в данном случае речь идёт о совершенно иной контекстуализации романа. Хронотоп картины почти полностью оторван от текста Достоевского и перенесён в Америку 1930-х годов. Исполнитель главной роли сильно отличается не только от своего кино-предшественника Григория Хмары, но и от романного портрета Раскольникова: красивого, высокого молодого человека. Коренастый и лысоватый Питер Лорре больше и по внешности, и по жестам напоминает раскольниковского идейного alter ego — Наполеона.

Ряд сюжетных отступлений указывает на иную правовую систему, подвластную другому законодательству, нежели в Российской империи. Так, ключевой эпизод романа, убийство процентщицы,

описанное у Достоевского со множеством значимых подробностей, в фильме совершается в закадровом пространстве.

Сам режиссёр не был доволен картиной и считал её искажением глубинного философского смысла романа. В частности, его претензии вызвал и образ Сони, претерпевший ряд изменений. Но самое важное (то, что никак не укладывается в раскольниковскую парадигму) — это поведение Сони накануне решения Раскольникова идти на явку с повинной. Хотя на предыдущих свиданиях героиня читала партнёру о воскресении Лазаря, дарила крест и предлагала идти в полицию, на последнем свидании она выражает готовность бежать с ним за границу. Таким образом, окончательное решение идти на явку с повинной герой выносит сам, а Соня выглядит слабой женщиной, способной из-за любви изменить собственным убеждениям.

Однако, несмотря на подобные инновации, режиссёру удалось сохранить авторский смысл романного эпилога, что позволяет сравнить его трактовку Достоевского с таковой в фильме Роберта Вине. Здесь, как и в картине «Раскольников», трансформация личности героя и его освобождение от мономании показаны в последнем кадре: мимикой и освещением лица актёра.

На протяжении картины у актёра, когда он остается наедине с собой, лицо выражает внутреннее беспокойство, больное и нервное состояние. В общении с Порфирием Петровичем герой набрасывает, как панцирь, защитную маску спеси; в общении с близкими становится грустным и растерянным. Но сразу после явки с повинной черты лица Родиона разглаживаются, освещаясь лучами света, падающими откуда-то сверху, куда устремлён взор преступника. Хотя в этой версии мы не видим крёстного знамения, последний кадр все равно, и без этого жеста, указывает на преображение героя.

«Верёвка», 1948

Фильм «Верёвка» Альфреда Хичкока является экранизацией одноименной пьесы Патрика Гамильтона. У фильма имеются и другие претексты — такие, как эссе Томаса де Квинси «Убийство как одно изящное искусство» или философия Ницше; но кроме этого критики регулярно среди претекстов называют роман «Преступление и наказание». Для этого есть основания: не только потому что в фильме встречаются цитаты из романа Достоевского, но ещё и потому, что к началу 1950-х раскольниковский метатекст уже успел

плотно встроиться в кинематографическое искусство и известный режиссёр не мог не обратить на него внимание.

Амплуа Раскольникова в фильме принадлежит двум героям, бывшим однокурсникам: Брендону Шоу и Филиппу Моргану. Они вместе совершают убийство, удушив верёвкой своего приятеля, только чтобы «получить опыт убийства» и доказать миру, что они «гениальные привилегированные», способные на «безупречное преступление» [«Верёвка», 1948].

Для своего эксперимента они выбирают третьего однокурсника — Дэвида Кентли, которого считают «идеальной жертвой», так как он из тех многих «недочеловеков» (Untermensch), которые «лишь напрасно коптят небо» [«Верёвка», 1948]. В этой концепции легко узнаётся раскольниковская дилемма «вошь ли я или право имею», его теория разделения людей на избранных и неизбранных.

Друзьям не удалось довести дело до конца и скрыть преступление. В первую очередь из-за слабохарактерности Филиппа, который, в отличие от самоуверенного Брендона, сомневается и проявляет неуверенность в поступке, а порой и жалость к жертве. В контексте «Преступления и наказания» такое раздвоение соучастников в убийстве отсылает к двойничеству Раскольникова: как внутреннему, так и внешнему, объединяющему его с другими героями романа, в частности с Разумихиным и Соней.

Однако кроме Брендона и Филиппа ответственен за убийство и их наставник, представитель старшего поколения — Руперт Кеделл. Именно он ещё в школе, в «заэкранном» хронотопе, внушил своим воспитанникам хорошо усвоенные ими теории о сверх- и недочеловеке, отсылающие к философии Ницше. И потом, в течение драмы, Руперт продолжает обыгрывать тему дозволенности преступления, теоретизируя насчёт всевозможных видов убийства и перекликаясь своими саркастическими доводами с высказываниями Брендона.

Пока не станет известно об убийстве, Руперт не испытывает смущения за свои слова. Он устыдится своих теорий, только узнав о практическом опыте учеников. Но и в этот момент он не захочет взять вину за убийство, обвиняя Брендона с приятелем: «Словам моим ты придал смысл, о котором я и не помышлял. Ты пытался выстроить из них оправдание мерзкого убийства. Но в них этого не было...» [«Верёвка», 1948].

Таким подходом наставник преступника похож на идейного преемника Раскольникова — Ивана Карамазова. Напомним, Иван

речами о «вседозволенности» подтолкнул Смердякова на убийство, а потом всё «свалить на одного» его хотел. Но слуга не поддался обману: «Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 59].

Нечто подобное говорит и Брендон своему учителю Руперту: «Вы поймёте, только вы поймёте, мы же говорили об этом. Мы воплотили в жизнь ваши же доводы, вы поймёте, вы должны» [«Верёвка», 1948].

У Руперта есть и другие доводы в свою защиту. Он утверждает, что несмотря на всё своё преклонение перед «логикой и мощным интеллектом», он никогда не имел черты характера, которая, считает он, всегда была у Брендона и позволила ему воплотить теорию в практику. Об этой черте гораздо раньше было сказано словами Разумихина: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 197].

Заняв эту позицию, Руперт превращается в аналог Порфирия Петровича, который ловит преступников; этим Руперт вызывает огорчение у слабохарактерного Филиппа. «Кошки-мышки, кто кошка, а кто мышка» [«Верёвка», 1948], — кричит он, разбив стакан об пол; эта сцена отсылает зрителя к внутреннему монологу Раскольникова: «Ну, бейте прямо, а не играйте, как кошка с мышью. Это ведь невежливо, Порфирий Петрович, ведь я ещё, может быть, не позволю-с!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с.195].

В последней сцене Руперт грозит и Брендону, и Филиппу смертной казнью, заканчивая свою речь словами, вписывающимся в раскольниковский метатекст: «Кто дал тебе право заявлять, что ты принадлежишь к группе избранных? Кто тебе дал право решать, что этот мальчик ниже тебя? Не богом ли ты себя возомнил и им себя воображал, когда лишил его жизни? Ты убийца, ты лишил жизни своего собрата» [«Веревка», 1948].

Потом Руперт раскрывает окно и стреляет из пистолета, чтобы вызвать полицию. Действительно, вскоре прозвучат сирены полицейских машин, но герои, совершившие убийство, останутся спокойными. Брендон наливает себе бокал, который медленно подносит к губам, а Филипп наигрывает на рояле: они уличены в преступлении, но виновными себя не считают.

Хичкок снимал свой фильм вскоре после Второй Мировой войны, стараясь разобраться, в чём заключена психологическая основа

фашизма, ставшего причиной бесчисленных преступлений против человечности. Однако отвечать остаётся, не без влияния Достоевского, зрителям: имеют ли слова связь с делами. Ведь Раскольников один совершил то, о чём говорили многие; совершил нечто, что отнюдь «не ново и похожее на всё, что мы тысячу раз читали и слышали» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 202]. Если прав Руперт, то воплощение теории в опыт зависит от психотипа героя: есть в нём способность совершить преступление, или нет.

«Преступление и наказание», 1956

Герой фильма Жоржа Лампена, бедный студент конца 1940-х годов Рене Брюнель, как и его литературный прототип, считает себя имеющим право перешагнуть через «правила жизни» [«Преступление и наказание», 1956]. Но, в отличие от литературного Раскольникова, этот герой имеет гораздо больше уверенности в собственной правоте. Заставить его признаться в убийстве может лишь улика, находящаяся в руках его противника — антиквара Гюстава Массонье (сочетающего образы Лужина и Свидригайлова).

Когда устранено и это последнее препятствие, Рене с воодушевлением станет убеждать Лили (аналог Сони Мармеладовой) бежать с ним и деньгами за границу. Однако Лили ввиду своей религиозности не соглашается на такое предложение. Как и Соня, она предлагает партнёру другой, христианский путь. В отличие от Сони, которая исподволь, но всё же активно воздействует на Раскольникова, понуждая его явиться с повинной (она надевает на партнёра крест, крестит его и себя, просит помолиться «хоть раз»), Лили предоставляет Рене свободу выбора, предлагая ему выбирать между ней и старухой. Перед самым входом в полицейскую контору Лили повторяет: «У тебя всё ещё есть выбор» [«Преступление и наказание», 1956].

Таким образом, ключевыми идеями фильма Жоржа Лампена становятся экзистенциализм и бердяевская трактовка диалектики свободы, согласно которой Достоевский предоставляет человеку идти путём свободного принятия той Истины, которая должна сделать человека окончательно свободным. Для Бердяева Достоевский «делает огромный шаг вперед в деле раскрытия того», что «свобода духа человеческого, свобода совести входит в содержание христианской Истины» [Бердяев 1994, т. 2, с. 47].

Рене Брюнер хотя и не принимает порядок, «сохраняющий правоту богатых и нищету бедных», но выбирает религию Лили несмотря на то, что «устал от её идей» [«Преступление и наказание», 1956]. Под утро после явки с повинной Рене выводят из полицейской конторы связанным и обессиленным. Его взгляд встречается со взглядом Лили; герой, казалось бы, в знак повиновения опускает голову и входит в машину. В последнем кадре фокус камеры съезжает с лица Лили, явленного крупным планом, — и, словно бы следуя за её взглядом, сопровождает полицейскую машину, увозящую Рене вниз по мрачной парижской улице. В последних кадрах фокус камеры поднимается всё выше и выше, и уже в самом конце картины над тёмными домами появляется светлое облако.

Визуально финал фильма вместе с музыкой Мориса Тирье, напоминающей церковное песнопение, обыгрывает христианскую символику. Облако, освещённое утренней зарёй, отсылает зрителя к известной библейской сцене. Вспоминается голос Бога, «из облака глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в котором Моё благоговение; Его слушайте» (Мт. 17:5).

«Карманник», 1958

Спустя два года после фильма Жоржа Лампена выходит картина Робера Брессона «Карманник», которая хотя и выглядит как свободная адаптация «Преступления и наказания», но по идейному содержанию и мотивной структуре представляет собой одну из самых точных кино-трансформаций романа Достоевского.

Уже во вступительных титрах постановщик указывает на двойную природу своего героя, бедного студента Мишеля: «честный юноша, по слабости ставший вором» [«Карманник», 1958]. Мишель, как и Раскольников, преступник не из-за денег, а в силу идеи: у него тоже есть статья об избранных и «право имеющих». Живёт он, как и Раскольников, в «каморке под самою кровлей» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 5], убогой комнатушке с драными обоями и дырой в стене для краденых денег и вещей.

Правда, в отличие от Раскольникова, герой Брессона не убийца, а вор. Однако для режиссёра, верующего католика, в этом нет разницы: то и другое — преступление против Божьей заповеди. Поэтому у Мишеля столь же богатый «послужной список», как и у Раскольникова. Герой Брессона обворовал свою мать, став, косвенным путём, причиной её смерти. Так два образа, ненавистная старуха

Алёна Ивановна и мать Родиона, горячо им любимая, соединяются в одном персонаже — что соответствует роману Достоевского и в фактическом, и в идейном плане.

Мишель не мог бы стать полным аналогом Раскольникова без партнёрши, играющей в его жизни роль Сони Мармеладовой. Здесь это делает Жанна, добрая соседка матери Мишеля. В образе этой героини (матери-одиночки, брошенной и обманутой отцом ребёнка, выгнанной из родительского дома) слиты воедино все страдающие женские персонажи «Преступления и наказания»: Софья Мармеладова, Авдотья Романовна, Катерина и Лизавета Ивановна. Раскольников жалеет их, пытается помочь им, в их страданиях находит оправдание своему бунту и сопротивлению социальному порядку. Мишель тоже помогает Жанне; для этого он, даже против своих принципов, поступает на честную работу.

Однако Мишель не принимает идеологию Жанны, её повиновение «высшему суду». «Смирилась и терпишь», говорит он ей, которая отвечает: «Стало быть, так нужно», на что неверующий Мишель спрашивает: «Кому нужно?» [«Карманник», 1958]. Мишель хотя и не верит в Бога, но всё же, по его признанию, «однажды поверил в Бога на две минуты» [«Карманник», 1958]. По мнению режиссёра, этих двух минут достаточно для перерождения героя, которое случится в финальных сценах картины.

Последние кадры «Карманника» также отсылают к сюжету романа «Преступление и наказание», эпилог которого разыгрывается в тюремных помещениях. Мишель, как и Раскольников, сначала «грубый» и «досадующий» на Соню, говорит Жанне: «Ты зачем пришла? Мне никто не нужен» [«Карманник», 1958]. Этот герой, как и Раскольников, почувствовавший свободу в остроге («Но теперь, уже в остроге, *на свободе*» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417]), не признаёт тюремное заключение, противоречащее его свободе: «Мне нет дела до этих стен, до этих решёток. Я их не замечаю» [«Карманник», 1958].

Так же, как и Раскольников, видящий свою ошибку «только в том, что не вынес» свое преступление и «сделал явку с повинною» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 417], Мишель жалеет лишь о том, что «был неосторожен и дал себя схватить» [«Карманник», 1958].

Перевоплощение героя происходит чудесным образом, через любовь к Жанне, проявляемую внезапно, как и чувство Раскольникова к Соне. Как говорил сам Брессон: «Общение — это всегда

скачок в неизвестность, почти чудо» [Эфр, 2000, с. 329]. В последнем кадре мы видим Мишеля с Жанной. Она приходит навестить его, и партнёры общаются через тюремную решётку. В отличие от экстатического разговора Сони и Родиона, сцена у Брессона несколько более чувственна: Жанна целует Мишелю руки, а тот целует её в лоб. Здесь во всей полноте проявляется «трансцендентный» стиль Брессона, в рамках которого «реальность доступна только созерцанию» и включает в себя не «только духовное, но и материальное, не только божественное, но и человеческое» [Гусятинский, 2004, с. 341].

Именно такую «реальность» Брессон разглядел у Достоевского, о котором писал: «<…> это живописец внутреннего мира. Он открывает — не объясняет» [Ельчанинофф, 2022, с. 48]. Фильм заканчивается словами «О Жанна, какими извилистыми путями я пришел к тебе» [«Карманник», 1958] под музыку барочной композиции Жан-Батиста, предвещающей гармонию будущей обновлённой жизни.

«На последнем дыхании», 1960

Хотя между кино-трансформациями «Преступления и наказания» Лампена и Брессона всего два года, их фильмы принадлежат разным эпохам. Первый снят в стиле довоенного «поэтического реализма», насыщен образностью, рассказывает о любви, которой друг к другу прониклись главные герои, Лили и Рене.

В фильме Брессона обрисована послевоенная эпоха, в основе которой «лежит идея разобщённости». Дела в таком мире «идут довольно худо, люди становятся всё более материалистическими и жестокими» — такими, каким, вопреки своей внутренней сущности, желает быть и Мишель: «жестокими и равнодушными» [Шрейдер, 2000, с. 341].

Дальше по этому пути развития героя пошёл Жан-Люк Годар в знаковом фильме 1960-х «На последнем дыхании». Его герой, тоже Мишель, ещё более «жесток и равнодушен» к окружающему миру. В отличие от брессоновского Мишеля, виртуозного карманника, годаровский Мишель — умелый грабитель, который отнимает деньги у человека в сортире, одним ударом обездвижив его тело.

К тому же герой Годара — убийца, лишивший жизни полицейского, отца двух детей. Но если фильм Лампена это открытая,

а фильм Брессона — закрытая (внутренняя) трансформация романа Достоевского, то фильм «На последнем дыхании», на первый взгляд, ничего общего не имеет с тем, что мы полагаем его первоисточником. Хотя в картине Годара нет сюжетных пересечений с романом «Преступление и наказание», равно как нет цитат, однако, на наш взгляд, фильм «На последнем дыхании» напрямую связан с предыдущими экранизациями Достоевского, а таким образом, косвенно, и с текстом романа.

Парижского преступника XX века роднит с петербургским убийцей XIX века то, что они оба совершают эксперимент, а не действуют в силу подчинения внешним обстоятельствам. Они делают то, что выбрали сами, поскольку «право имеют» и считают себя выше всех. В то же время и у годаровского Мишеля есть скрытая внутренняя натура, жаждущая любви.

Герой страдает от внутренней пустоты, и ему тоже нужна Соня, которая бы помогла. Но героиня Годара — это новый тип женщины: ищущая проявления собственной индивидуальности американка Патриция. В какой-то момент Мишель, подобно Раскольникову, признаётся ей в своих преступлениях. Он надеется, что партнёрша не захочет его бросить и, как Соня (как Лили, как Жанна), останется с ним. Однако Патриция не собирается его спасать и при первом для неё удобном случае передаёт партнёра в руки полиции. В этой окончательной (в сравнении с брессоновским «Карманником») разобщённости при полном отсутствии любви и состоит, по мнению режиссёра, трагедия поколения второй половины XX века.

«Преступление и наказание», 1969

В Советском союзе первая кино-трансформация «Преступления и наказания» осуществлена в 1969 году в телевизионном двухсерийном фильме Льва Кулиджанова, являющемся, по оценкам критиков, одной из лучших экранизаций романа Достоевского. Несмотря на то, что режиссёру удалось сохранить сюжет в максимальной полноте, автор «пожертвовал самым принципиальным для его смысла центральным эпизодом, в котором Соня читает Раскольникову из Евангелия о воскресении Лазаря» [Голерок, 2022].

Этот пропуск не был случайным: он сделан не только потому, что эпизод имеет отношение к «высшему смыслу», который «не вписывается в реалистическую концепцию фильма», как думает критик Валерия Голерок. Пропуск сделан и потому, что в фильме надо было

скрыть от зрителя «религиозно окрашенные идеалы Достоевского, получившие свое отражение в образе Сони и в особенности в эпилоге» [Фридлендер, 1964, с. 204].

По той же причине в картине отсутствует эпилог романа как в сюжетном, так и в символическом смысле. В последних кадрах жизненный путь главных персонажей представлен в соответствии с критико-теоретическими положениями официального советского литературоведения 1970-х годов, извлекавшего из текста «неправильность» убеждений Раскольникова и «социальную обусловленность» его идей. Поэтому, с одной стороны, критиковался раскольниковский индивидуализм, его горделивое презрение «к разуму народных масс», увлечение моралью буржуазного «сверхчеловека», «духовное одиночество и оторванность от народа». С другой стороны, от экранизации требовалось выдвинуть революционную идею, которая призвала бы зрителя «вопреки религиозным идеалам Достоевского — не к смирению, а к протесту против социальной несправедливости и социального угнетения» [Фридлендер, 1964, с. 149–204].

Всем этим требованиям Кулиджанов пошёл навстречу в финальных кадрах фильма, не лишив их всё же религиозного подтекста. Его Раскольников принимает решение идти на явку с повинной после дождливой ночи, в солнечное утро на берегу Невы, с видом на блестящий шпиль Петропавловского собора, под звуки утреннего колокольного звона.

Символика картины явно указывает на путь обновления личности, возможного в рамках христианского подхода. Но, в противоположность этому, в следующем кадре Раскольников стоит в парке, скрестив руки на груди, в позе, которая в фильме повторяется несколько раз. Этот универсальный жест, обозначающий внутреннюю неуверенность, показывает, что в его жизни наступили переломные моменты, когда он испытывает сомнения и колеблется.

В полицейскую контору, чтобы донести на себя, Раскольников идёт недоумевая, делать это ему или нет: «Да так ли, так ли всё это? — опять-таки подумал он, сходя с лестницы, — неужели нельзя ещё остановиться и опять всё переправить… и не ходить?» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 404]. Но всё же, напомним, Родион шёл в контору; на его траекторию повлиял Свидригайлов. Услышав, что тот, кто мог донести на него, застрелился, Раскольников отменил решение и вышел на улицу.

Однако там, снаружи конторы, преступника поджидала Соня, которая (неодобрительным пристальным взглядом) заставила его вернуться обратно и сознаться в убийстве. Характерно упоминание земли как почвы («мать-сыра земля») в сцене их последней встречи: «Встань, иди сейчас, поцелуй землю, которую ты осквернил» [«Преступление и наказание», 1969]. И Раскольников как бы невольно, механически подчиняется воле Сони, которая в его сознании сливается с волей земли-почвы и живущих на ней людей.

В полицейской конторе лицо Раскольникова оказывается между иконой Христа-Вседержителя и портретом императора Александра Второго. Получается, что герой, который всё это время осанкой и лицом выражает недоумение и презрение к окружающему миру, словно бы пойман между двумя волями, божьей и кесаревой (или они обе действуют заодно против него).

Но режиссёр показывает, что у Родиона всё же есть третий путь — гордое, вызывающее признание: «Это я убил тогда старуху чиновницу и её сестру Лизавету топором и ограбил» [«Преступление и наказание», 1969]. Раскольников произносит эти слова выпрямившись, уверенный в своей правоте. Здесь нет намёка на покаяние и смирение. Следующий и последний кадр — стена, хотя и с трещинами, но непреодолимая, ассоциирующаяся с «каменной стеной» героя «Записок из подполья».

Дополнительный смысл финальным сценам придаёт музыка Михаила Зива, в которой преобладают тревожные звуки бас-барабана и симфонических колоколов — музыка, предвещающая, что будущее будет не гармоничным, но скорее крайне беспокойным.

«Таксист», 1976

Парадоксальный персонаж «Записок из подполья», как известно, послужит Достоевскому предтечей героев-подпольщиков его известного пятикнижия, а в том числе, и в первую очередь, Родиона Раскольникова. Пол Шрёдер, автор сценария американского фильма «Таксист», среди своих источников назвал именно «Записки из подполья».

Однако имея в виду, что режиссёр Мартин Скорцезе и его сценарист к Достоевскому пришли через Брессона и Годара, картину «Таксист» можно рассматривать и как вариант раскольниковского метатекста, реализованного в «Карманнике» или фильме «На последнем дыхании».

Как и творчество Годара, «Таксист» имеет мало общего с первоисточником в сюжетном смысле. Однако в образе героя фильма Трэвиса Бикля, социопата, возвратившегося с вьетнамской войны, есть то, что позволяет назвать его «американским Раскольниковым», реинкарнированным сто лет спустя. Он так же, как и его предтеча, внутренне добр, щедр (отдаёт последние деньги нуждающемуся сослуживцу), и в то же время ему свойственна раскольниковская фатальная отрешённость от людей. Он считает себя особенным: избранником, «право имеющим» исправителем социального порядка.

Трэвис, с его биографией подпольщика, имеет сходные с Раскольниковым отношения с женскими героинями: здесь это Бэтси и Айрис. Как им подобные персонажи у Достоевского (Лиза, Соня, Дуня), они выглядят беззащитными созданиями, которых эксплуатирует общественная система. Бэтси (Элизабет) — благопристойная девушка, работающая «день и ночь» в штабе выборов нью-йоркского сенатора Чарльза Палантейна. Она «единственный человек», который «действительно вкалывает» среди всех других людей, для неё «ничего другого нет кроме этой работы» [«Таксист», 1948].

Бэтси, так же как и Лиза, героиня «Записок из подполья» (отметим совпадение имён), утопически верит в общественную систему и не подозревает, что своей деятельностью поддерживает коррупцию: сенатору Палантейну уже «известно, что по поводу избирателей не следует беспокоиться». Трэвис видит, что Бэтси обманута, что она «несчастный человек» и что чего-то ей «не хватает» [«Таксист», 1948].

Другая девушка, случайно повстречавшаяся Трэвису, это 12-летняя проститутка Айрис, сбежавшая от своего сутенёра Мэтью. Айрис наивно говорит, что может уйти «когда хочет», но про себя знает, что не только Мэтью, но и другие мафиози, вовлечённые в орбиту проституции, её никогда не отпустят. Айрис выступает здесь в роли Сони, или безымянной, малолетней, споенной и изнасилованной девушки, которую Раскольников случайно встретил накануне убийства, или Полечки, если бы её не спас Свидригайлов.

Таксист говорит, что в «политике не разбирается», но он видит «всю эту грязь» и предлагает сенатору Палантейну «навести порядок»: «улицы города очистить», «убрать г… и спустить в унитаз» [«Таксист, 1976]. Сенатор, как ему свойственно, обещает «новую дорогу», но Трэвис решает, что ему нечего ждать и порядок нужно наводить самому.

Здесь Трэвис, как и Раскольников, входит в роль «ангела-истребителя», нового гностического Георгия Победоносца. Есть что-то мистическое, трансцендентное в том, что они оба приходят к насилию как бы не по своей воле, не в своём уме, а под влиянием случайно встреченных людей: Раскольников вдохновлён единомышленником-двойником, студентом из распивочной, а Трэвис — полубезумным бизнесменом, рассказавшим о своём намерении убить жену, изменяющую ему с негром.

Раскольников, как известно, убил старуху, потому что (хотя на это у него были и другие причины) считал её гадким, вредным насекомым, от которого нужно избавить город, чтобы в нём не торговали своим телом такие, как Соня, Поля, Дуня и Лиза. Трэвису не удаётся покушение на сенатора, которого он считал ответственным за «несчастье» Бэтси, но зато в публичном доме он устраивает кровавую бойню, убив сразу троих. Мифопоэтический подтекст очевиден: герой побеждает трехглавого змея, вырывая из его пасти Айрис, маленького падшего ангела.

Однако, убив «вошь» дрожащими руками, Раскольников потом признался, что заодно убил и себя, потому что таков закон Божий, который он внутри себя знал и помнил. Но помнит ли его и знает ли Трэвис, герой, сотворённый протестантом Шрёдером и католиком Мартином Скорцезе? Айрис спрашивает у него, какое он право имеет вмешиваться в чужие жизни, задав вопрос вполне в духе героини Достоевского: «Кто ты, Господь Бог, что ли?» [«Таксист», 1976].

На этот вопрос создатели фильма не дают прямого ответа. В последних кадрах Трэвис снова, словно бы ничего не было, в своём такси бесцельно кружит по задворкам ночного Нью-Йорка. Он снова одинок, отрешён от людей, которые остаются за стеклом его автомобиля. Драматург Теннеси Уильямс считал такую концовку апологией насилия. Скорцезе резко ответил, что у него, «другое было на уме».

Именно это «другое», по нашему мнению, надо искать в раскольниковском метатексте, благодаря которому мы поймём, что Трэвис на самом деле наказан сильнее, чем если бы он был послан на пожизненную каторгу. Следует вспомнить, что Раскольников только в «остроге приобрёл свободу». Важно и то, какое значение тюрьма имеет для брессоновского карманника, который бросает своему другу Жаку: «Я не о такой тюрьме говорю» [«Карманник», 1958], имея в виду свой внутренний ад, внутреннее узилище.

«Преступление и наказание», 1983

Роман «Преступление и наказание» является идеальной моделью для представления «истории молодого человека» [Горький, 1949–1955, т. 26, с. 158–171] любой эпохи. Подтверждением этого тезиса является кино-траснформация романа в одноимённом дебютном фильме финского режиссёра Аки Каурисмяки.

В его версии «Преступления и наказания» убийца — Антти Рахикайнен, молодой житель Хельсинки. Первую половину своего обычного времени он работает рубщиком мяса на заводской бойне, а вторую, как и таксист Трэвис, проводит в машине, в бесцельном брожении по мрачным и пустынным городским улицам.

Этот молодой человек, в котором накопилось «столько злобного презрения» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 6] к окружающему миру, является представителем поколения безнадёжных 1990-х. Нувориши наводят свои правила, опустошая жизнь и вытесняя из неё всякую духовность и человечность. Один из них сбил с дороги и умертвил невесту Рахикайнена, но, поскольку правовая система на его стороне, был освобождён от суда.

И вот мясник берёт правосудие в свои руки и хладнокровно убивает из пистолета пятидесятилетнего человека как раз в день его рождения. «Я убил насекомое, и сам стал насекомым» [«Преступление и наказание», 1983], говорит он при убийстве, будто напоминая зрителю, что в первых кадрах фильма он же лопатой разрубил таракана.

Но если бы Антти убил только потому, что хотел отомстить, его нельзя было бы назвать новым Раскольниковым. Из разговора с Евой Лааксо, девушкой, соединяющей в себе образы Сони, Лизаветы и Дуни, ясно, что Антти, как и его российский предшественник, считает себя «право имеющим» особенным человеком.

Рахикайнен говорит, что его невеста погибла давно; что он почти забыл её и убил бизнесмена по другой причине, а именно потому, что «хотел показать, что не так всё просто, как они думают». На что Ева переспрашивает его, «какие они», и получает ответ: «все» [«Преступление и наказание», 1983].

У Раскольникова тоже была невеста, которая умерла и про которую он якобы забыл, но всё же перед каторгой сестре Дуне оставил на хранение её «маленький портретик», поцеловав её «выразительное и болезненное личико» [Достоевский, 1972–1990, т. 6. с. 401]. Именно эта раскольниковская, в душе спрятанная любовь

заставит Рахикайнена сделать выбор и пойти на явку с повинной даже тогда, когда у него не будет никаких препятствий к отъезду в другую страну.

Всё уже было сделано: Рахикайнен успел поиздеваться над полицией, получил поддельный паспорт и даже перешёл через границу. Однако он внезапно разворачивает машину и едет в полицию. Антти сдаётся властям там же, где ранее его допрашивали следователь Снеллман и инспектор Пеннанен. За разворотом судьбы героя следит его приятель Никандер (Разумихин), и объектив кинокамеры следует именно за его точкой зрения, показывая в кадре машину Рахикайнена на фоне православного Успенского собора в Катаянокке.

В этом ракурсе кадр получает религиозный смысл, перекликающийся с колокольным звоном Петропавловского собора из фильма Кулиджанова. Но Рахикайнен, наверное, не пошёл бы на такое без Евы, которая знала (как и Соня про Раскольникова), что он убийца, но не предала партнёра и до конца верила, что в нём есть «хоть одно человеческое качество» [«Преступление и наказание», 1983].

Сцены явки с повинной соответствуют сюжету романа: Рахикайнен, так же, как и Раскольников, колеблется при входе в полицию; в какой-то момент он передумывает и выходит на улицу, где встречается с Евой, впечатляясь болезненным выражением её лица. В это мгновение мы видим, что герой впервые улыбается, хотя на протяжении всего фильма с него не сходила маска суровости и цинизма.

Однако для Каурисмяки это не значит оздоровления его героя. Последние сцены фильма разворачиваются за решёткой, но они соответствуют только первой части эпилога «Преступления и наказания». Вторая часть, в которой Раскольникова «вдруг что-то как бы подхватило» и «как бы бросило» к ногам Сони, и он «плакал и обнимал её колени» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 421], — не стала объектом внимания финского режиссёра.

Финальные кадры фильма «Преступление и наказание» Аки Каурисмяки перекликаются с брессоновским «Карманником». Ева пришла в тюрьму навестить Рахикайнена, и они разговаривают через решётку. Ему не нравится, что она пришла, так как у него «всё было хорошо» до её прихода. Повторяя слова Раскольникова из третьего свидания с Соней, он говорит, что убил не человека, а насекомое, но что и сам стал насекомым.

Как и для брессоновского Мишеля, тюремные стены для него ничего не значат, потому что хуже них — его одиночество. После свидания с Евой он возвращается в тюремную камеру под звуки грустной «Серенады» Шуберта, переделанной в рок-песню в стиле 1990-х. Кстати, именно под мелодию шубертовской «Серенады» герой разрубает мясные туши в начале фильма.

«Тихие страницы», 1994

Рецензенты картины «Тихие страницы» Александра Сокурова уже отметили, что одной из главных его тем является «взаимоотношение героя и Города», что это «очерк о жизни адского двойника Петербурга, населённого грешниками» [Рецензии, 2022].

Поэтика картины соответствует грёзам Аркадия, героя повести «Слабое сердце», которому кажется, «что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих и раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумрачный час походит на фантастическую, волшебную грёзу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к тёмно-синему небу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 48].

У другого Аркадия, героя «Подростка», через тридцать три года встречается такая же странная навязчивая грёза: «А что, как разлетится этот туман и уйдёт кверху, не уйдёт ли с ним вместе весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113].

У Сокурова город, охваченный туманом, до половины утопающий в воде, многими архитектурными чертами отсылает зрителя не только к Петербургу, но и к другим городам, в частности Риму, колыбели европейской цивилизации. Не случайно посреди сокуровского города над всей его разношёрстной толпой возвышается медный идол: помесь петербургских львов и римской волчицы. Подзаголовок фильма «По мотивам русской прозы XIX века» указывает на петербургский метатекст, в котором пересекаются мотивы «Медного всадника», «Шинели», «Невского проспекта»; однако стержневым сюжетом картины является конфликт «Преступления и наказания».

С начала до конца можно следить за нарративом романа, начинающимся после убийства и заканчивающимся признанием

Раскольникова в убийстве. Однако в том-то и суть фильма, что раскольниковский сюжет в нём утрачивает свой смысл. Здесь как бы присутствуют и Раскольников, и Соня; но, как справедливо заметил критик, «это и не герои и не люди даже, а пустые силуэты в этом тёмном мире» [Рецензии, 2022]. Побуждающие слова Сони «иди и поцелуй землю, которую ты осквернил» не вызовут ответной реакции у Раскольникова, а её замечание «что бы я без Бога была?» получит скептический ответ: «А Бог что для тебя сделал? Ничего, потому что ты слишком бедна и мала для него» [«Тихие страницы», 1994].

И уже никакие слова не могут вернуть к жизни сокуровского Раскольникова, городского человека конца второго тысячелетия. В мире, окончательно покинутом Богом, ему некуда пойти на явку с повинной за пролитую кровь блаженной Елизаветы, не говоря уже о старухе, про которую он совсем забыл и человеком не считал.

В финальных сценах Раскольников уходит от Сони и идёт к медному идолу. Отметим его исхудалый вид; пальто, надетое на голое тело; его лицо, выражающее безнадежность, — все эти детали повествуют о загнанном человеке, которому «некуда пойти». Он как бы ищет приюта, чтобы спрятаться от вражески настроенной толпы, от сжимающего кольцо города — и находит это место в лоне медного зверя.

Раскольников пытается прижаться к животу львицы-волчицы и, как древний Ромул или Рем, протягивает шею, припадая к её соскам. Но металлическое тело не может дать никакой пищи, не может утолить жажду человека, проигравшего двухтысячелетнюю возможность стать христианином.

«Нина, 2004»

Раскольниковский метатекст показал способность высокой степени вариантности в трансмедиальной адаптации «Преступления и наказания» в фильме «Нина» Эйторы Далии. Соединив искусство кинематографа и комикса, создателям картины удалось, не нарушив стержневую структуру первоисточника, представить зрителю проблемы молодого поколения первого десятилетия XXI века. Действие романа перенесено в бразильский город Сан-Паулу, но это мог бы быть и любой другой мегаполис современной глобальной цивилизации.

Нет ни одного кадра, указывающего на некую городскую достопримечательность: всюду одни и те же задворки, граффити,

закусочные, ночные клубы и так далее. В роли Раскольникова впервые в истории кино-трансформаций «Преступления и наказания» появляется женщина: молодая художница Нина. Она так же, как и Родион, приехала из провинции; художница снимает квартиру у злой хозяйки, которая заодно является и старухой-процентщицей. У Нины тоже, как и у Родиона, нет отца. Она получает от матери письмо с деньгами, но этого не хватает, чтобы оплатить весь долг, и хозяйка собирается её прогнать.

Нину с Родионом роднят не только внешние факты биографии, но и общее миропонимание, касающееся разделения людей на обыкновенных и не очень. По словам Мережковского, «В герое Достоевского та же ненависть к толпе, тот же страстный протест против общества, как и в байроновских типах. Он же презирает людей, видит в них насекомых, которых "властелин" имеет право раздавить» [Мережковский, 1995, с. 458]. То же самое можно сказать и про Нину, которая ненавидит всех окружающих так, что вместо людских лиц ей мерещатся свиные рыла.

С чувством избранности у Раскольникова тесно связана идея вседозволенности. И в этом Нина не отличается от миллениалов, живущих без всяких самоограничений в потреблении алкоголя и наркотиков, случайных связях и издевательстве над другими людьми. Такой путь ведёт к высшему, по мнению героя, способу проявления собственной воли: убийству другого человека.

Антигерой Раскольников является идолом героини и вдохновителем в искусстве и в жизни, между которыми стираются границы. Нина в комиксах рисует сцены раскольниковского преступления и сама, как бы попадая в текст романа, помышляет об убийстве хозяйки. В конце она уже не понимает: она ли убила старуху, или её убил Раскольников. Следователям Нина признаётся, что хозяйку убила топором, тогда как только пробовала задушить (если и это не было галлюцинацией) полиэтиленовым пакетом.

Но Нина, как и Раскольников, человек двойной природы. Помимо внешнего своеволия, влекущего её к преступлению, в ней глубоко живёт сочувствие и соболезнование ближним, и не только к людям, но и к любой страдающей твари. Лейтмотивом фильма является раскольниковский сон о засечённой лошадке. В нём она видит себя маленькой девочкой, манящей и зовущей её прочь от грязной жизни, какою она живёт.

Чтобы отыскать другого в самом себе, Раскольникову нужна была Соня; у Нины тоже есть такой близкий и понимающий её человек. Это нежно любящая её девушка, которая говорит ей, что надо отыскать другой путь.

В последних сценах фильма Нина заблудилась в мрачных коридорах собственного бреда. Однако она находит выход, внемля голосу своей подруги, которая, как и Соня для Раскольникова, является двойником её внутреннего другого. Финальные кадры показывают лицо Нины: оно теперь лишено надменной спеси и отчаяния, впервые стало мягко улыбающимся. Объектив кинокамеры с лица Нины медленно переходит на дорогу, тихую полуосвещённую городскую улицу. Станет ли эта улица для Нины дорогой в новую жизнь, Эйтор Далия предоставляет решать зрителям.

«Матч-пойнт», 2005

Вуди Аллен в своих фильмах обращался к тексту романа Достоевского неоднократно, пародирует его и полемизирует с его идейно-философской концепцией («Любовь и смерть», «Преступление и проступки», «Мечта Кассандры»). Однако самую глубокую диалогичность с «Преступлением и наказанием» режиссёр и сценарист осуществил в фильме «Матч-пойнт». Поясним: так называется ситуация в теннисе, когда игрок при выигрыше одного очка становится победителем всего матча.

Главному герою картины Крису Уилтону, как бывшему теннисисту, хорошо известно, что исход матча довольно часто зависит от случая: от того, на какую сторону поля упадёт мячик, ударившийся о верхний край сети. Недаром Крис зачитывается «Преступлением и наказанием», так как Раскольникову, благодаря веренице удачных случаев, удалось совершить идеальное преступление, не оставив за собой ни одной улики.

Раскольников не выдержал своего преступления, повиновавшись, неожиданно для себя, не холодному разуму, а доброте своего сердца. Размышляя над личным опытом и неудачей Раскольникова, Крис приходит к жизненному девизу: «Лучше быть везучим, чем добрым» [«Матч-пойнт», 2005]. Когда для его везучести возникнет препятствие, он не побрезгует преступлением. Крис совершит убийство девушки Нолы, своей беременной возлюбленной, грозившей его браку по расчёту и ставшей помехой намерению выйти в крупные бизнесмены.

Беря пример с Раскольникова, Крис хочет быть ещё умнее. Он сделает так, будто нарочно убил и ограбил старуху, соседку Нолы, а саму Нолу, заставшую его на месте убийства, как Раскольников Лизу — убил случайно. У преступления была «масса изъянов» [«Матч-пойнт», 2005], но всё же отвести подозрение полиции ему, как и Раскольникову, помог случай. Нечто весьма похожее на матч-пойнт случилось, когда Крис, бросая в реку кольцо, украденное от убитой старухи, попал в верхний край чугунной ограды и кольцо вместо воды упало на панель.

Тут и нашёлся очередной «Миколка»: бездомный негр-наркоман. К тому же, кольцо старухи найдено у него избитого и уже помершего. У детектива Баннера, уверенного, что несмотря на всё убийцей является именно Крис, нет никаких улик. Он не может, как Порфирий Петрович, рассчитывать на то, что Крис сломается и сам придёт на явку с повинной. У нового Раскольникова не осталось ни малейшей «доли надежды на возможность смысла», он уже ни во что не верит, кроме удачного случая.

Таким образом кажется, что Крису удалось «запихнуть вину под ковёр» [«Матч-пойнт», 2005], что он сможет избежать судьбы Раскольникова и по-своему справиться с жизнью. Однако сам автор так не думает, и в финальных кадрах повествует о другом, а именно о том, что Крис не избегнет мучений Раскольникова.

В последней сцене фильма представлен праздник в семье Криса по поводу возвращения из родильного дома его жены Хлои с новорожденным младенцем на руках. С точки зрения недиегетического нарратора, т.е. кинооператора, показано, что Крис не участвует в этом празднике: стоит в стороне и с озабоченным выражением лица смотрит в окно, повернувшись спиной к веселящейся компании. Это и есть его наказание, о котором говорится в романе Достоевского: «ужас одиночества», который Раскольников испытывает после убийства, это «мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения», такое ощущение «будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 82, 90].

Вуди Аллен, несмотря на все сюжетные изменения «Преступления и наказания», в фильме «Матч-пойнт» сумел сохранить первоначальную мысль романа и показать, что она жива и в XXI веке.

Заключение

За рамками настоящей статьи остались многие трансформации «Преступления и наказания», реализованные в фильмах и телевизионных сериалах разных европейских и неевропейских стран. У нас не было ни места, ни намерений представить весь корпус этого материала. Своё внимание мы ограничили только теми произведениями, которые в течение XX и начала XXI веков имели символическое значение для выражения духа времени определённой эпохи единой мировой культуры.

Мы пришли к выводу, что в трансмедиальном пространстве, между литературой и кино, сформировался культурный феномен, называемый **раскольниковским метатекстом**, обладающий свойствами вариантности. Проявив способность актуализации, раскольниковский метатекст оказался способным, без нарушения своей первоначальной идеи, изобразить типичный характер определённого времени в конфликте с актуальными идеями эпохи. Ключевой проблемой каждой отдельной трансформации романа является трактовка эпилога, предоставляющая возможность их авторам вступить в диалог с Достоевским и показать свои взгляды на перспективы развития личности человека, который совершил преступление.

Список литературы

1. Бем, 1938 — *Бем А.Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского // Записки Научно-исследовательского объединения. 1938. № 5. С. 109–135.

2. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.А.* Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство, 1994.

3. Горький, 1949–1955 — *Горький А.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Гостлитиздат, 1949–1955.

4. Голерок, 2022 — *Голерок В.* Художественный фильм: «Преступление и наказание» URL: https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0083.shtml (дата обращения: 28.06.2022).

5. Гусятников, 2004 — *Гусятников Е.* «Трансцендентальный» и «стиль» // Киноведческие записки. 2004. № 70. С. 338–373.

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л: Наука, 1972–1990.

7. Ельчанинофф, 2012 — *Ельчанинофф Л.* Достоевский и Брессон: «Действительность чисто духовного порядка» // Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском 2012: сб. статей. М.: ВГИК, 2022. С.44–57.

8. Йоанс, 1998 — *Йоанс Г.* Гностицизм. Гностическая религия: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. СПб.: Лань, 1998. 384 с.

9. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

10. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

11. Мережковский, 1995 — *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика, 1995. 618 с.

12. Рецензии, 2022 — Рецензии на фильм «Тихие страницы». URL: https://www.kinopoisk.ru/film/40759/reviews/ (дата обращения: 28.06.2022).

13. Седмица.RU, 2021 — В израильской синагоге IV века н. э. нйдена византийская подвеска с изображением св. Георгия Побелоносца // Седмица.ру, 01.10.2021. URL: https://www.sedmitza.ru/text/10034076.html (дата обращения: 28.06.2022).

14. Фридлендер, 1964 — *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. М.; Л.: Наука, 1964, 405 с.

15. Шрейдер, 2000 — *Шрейдер П.* Вероятно, Робер Брессон / пер. с англ. Н. Цыркун // Киноведческие записки. 2000. №. 46. С. 337–347.

16. Эфр, 2000 — *Эфр А.* Мир Робера Брессона / пер. с англ. Е.А. Сазоновой // Киноведческие записки. 2000. №. 46. С. 323–335.

17. Goldmann, 1980 — *Goldmann L.* Skriveni bog. Belgrade: BIGZ, 1980. 557 p.

18. Greimas, Courtés, 1979 — *Greimas A.J., Courtés, J.* Sémiotique Dictionnarie raisonne de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979. 270 p.

19. Pavis, 1987 — *Pavis P.* Dictionnare Du Théâtre, Paris: Dunod, 1996. 506 p.

Список фильмов

1. «Веревка», 1948, (США), Альфред Хитчкок.
2. «Карманник», 1958, (Франция), Робер Брессон.
3. «На последнем дыхании», 1960, (Франция), Жан Люк Годар.
4. «Нина», 2004, (Бразилия), Эйтор Далия.
5. «Матч Поинт», 2005, (Великобритания), Вуди Ален.
6. «Преступление и наказание», 1935, (США), Йозеф фон Штенберг.
7. «Преступление и наказание», 1956, (Франция), Жорж Лампен.
8. «Преступление и наказание», 1969, (Россия), Левь Кулиджанов.
9. «Преступление и наказание», 1983, (Финляндия), Аки Каурисмяки.
10. «Раскольников», 1923, (Германия), Роберт Вине.
11. «Таксист», 1976, (США), Мартин Скорсезе.
12. «Тихие страницы»,1994, Россия, Александр Сокуров.

References

1. Bem, A.L. "'Faust' v tvorchestve Dostoevskogo" ["*Faust* in Dostoevsky's Work"]. *Zapiski Nauchno-issledovatel'skogo ob"edineniia,* no. 5, 1938, pp. 109–135. (In Russ.)

2. Berdiaev, N.A. *Filosofija tvorchestva, kultury i iskusstva: v 2 tomakh* [*Philosophy of Creativity, Culture and Art: in 2 vols*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. (In Russ.)

3. Gor'kii, Maksim. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Moscow, Gostlitizdat Publ., 1949–1955. (In Russ.)

4. Golerok, V. *Khudozhestvennyj fil'm: "Prestuplenie i nakazanie"* [Feature Film: *Crime and Punishment*]. URL: https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0083.shtml Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

5. Gusiatnikov, E. "'Transtsendental'nyi' i 'stil'" ["'Transcendental' and 'Style']. *Kinovedcheskie zapiski,* no. 70, 2004, pp. 338–373. (In Russ.)

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. El'chaninoff, L. "Dostoevskii i Bresson: Deistvitel'nost' chisto dukhovnogo poriatka" ["Dostoevsky and Bresson: The Reality of Purely Spiritual Flogging"]. *Frantsuzskaia literaturnaia klassika na otechestvennom ekrane i russkaia na frantsuzskom 2012*: *sbornik statei* [*French Literary Classics on the Domestic Screen and Russian in French 2012* : *Collected Articles*], Moscow, VGIK Publ. 2022 pp. 44–57. (In Russ.)

8. Jonas, Hans. *Gnosticizm. Gnosticheskaia religiia* [*The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*]. St. Petersburg, Lan' Publ., 1998. 384 p. (In Russ.)

9. Kasatkina, T.A. *Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak "osnova realizma v vysshem smysle"* [*The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Basis of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

11. Merezhkovskii, D.S. *L. Tolstoi i Dostoevskii. Vechnye sputniki* [*L. Tolstoy and Dostoevsky. Eternal Companions*]. Moscow, Respublika Publ., 1995. 618 p. (In Russ.)

12. "Retsenzii na fil'm 'Tikhie stranitsy'" ["Review to the Movie: *Silent Pages*"]. *Kinopoisk.ru*. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/40759/reviews/ Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

13. "V izrail'skoi sinagoge IV veka n. e. naidena vizantiiskaia podveska s izobrazheniem sv. Georgiia Pobelonostsa" ["A Byzantine Pendant Depicting St. George the Victorious Was Found in an Israeli Synagogue of the 4th Century AD"]. *Sedmitsa.ru,* 1 Sept. 2021, URL: https://www.sedmitza.ru/text/10034076.html Accessed 28 June 2022. (In Russ.)

14. Fridlender, G.M. *Realizm Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Realism*]. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964. 405 p. (In Russ.)

15. Shrader, Paul. "Veroiatno, Rober Bresson" ["Probably, Robert Bresson"]. Trans. by N. Cyrkun. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 46, 2000, pp 337–347. (In Russ.)

16. Ayfre, Amédée. "Mir Robera Bressona" ["Robert Bresson's Universe"]. Trans. By E.A. Sazonova. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 46, 2000, pp. 323–335. (In Russ.)

17. Goldmann, Lucian. *Skriveni bog* [*The Hidden God*]. Belgrade, BIGZ Publ., 1980. 557 p. (In Serbian)

18. Greimas, Algirdas Julien et Courtés, Joseph. *Sémiotique Dictionnarie raisonne de la théorie*

du langage. Paris, Publ., Hachette, 1979. 270 p. (In French)

19. Pavis, Patrice. *Dictionnare Du Théâtre*. Paris, Dunod, 1996. 506 p. (In French)

List of Movies

1. *Rope*. Directed by Alfred Hitchcock. USA, 1948.
2. *Pickpocket*. Directed by Robert Bresson. France,1958.
3. *À bout de souffle*. Directed by Jean-Luc Godard. France, 1960.
4. *Nina*. Directed by Heitor Dhalia. Brasil, 2004.
5. *Match Point*. Directed by Woody Allen. United Kingdom, 2005.
6. *Crime and Punishment*. Directed by Josef von Sternberg. USA, 1935.
7. *Crime et Châtiment*. Directed by Georges Lampin. France, 1956.
8. *Prestuplenie i nakazanie* [*Crime and Punishmen*t]. Directed by Lev Kulidzhanov. Russia, 1969.
9. *Rikos ja rangaistus*. Directed by Aki Kaurismäki. Finland, 1983.
10. *Raskolnikow*. Directed by Robert Wiene. Deutschland, 1923.
11. *Taxi Driver*. Directed by Martin Scorsese. USA, 1976.
12. *Tikhie stranitsy* [*Quiet Pages*]. Directed by Aleksandr Sokurov. Russia, 1994.

Статья поступила в редакцию: 30.06.2022
Одобрена после рецензирования: 01.07.2022
Принята к публикации: 04.07.2022
Дата публикации: 25.09.2022

The article was submitted: 30 June 2022
Approved after reviewing: 01 July 2022
Accepted for publication: 04 July 2022
Date of publication: 25 Sept. 2022